Le présent disque poursuit l'entreprise visant à tirer d'une injuste méconnaissance l'œuvre de Marie Jaëll et qu'avait initiée, sous le même label SOLSTICE, le pianiste Alexandre Sorel. En 1997, celui-ci présentait une première anthologie de pièces pour le piano qui s'imposèrent aussitôt aux yeux de la critique spécialisée comme une révélation. Un second album, trois ans plus tard, allait confirmer la puissance d'un talent singulier, transcendant les influences lisztiennes ou schumanniennes qu'on y peut certes déceler.

Il faut, à la suite d'Alexandre Sorel, rappeler ici qui fut Marie Jaëll, pianiste parmi les plus virtuoses et les plus musiciennes de son temps, l'égale d'une Clara Schumann, en même temps que compositrice aux très hautes ambitions, enfin pédagogue novatrice. Et c'est ce dernier aspect de sa prodigieuse activité qu'a seul retenu la postérité. Le dix-neuvième siècle en l'occurrence aura largement dicté sa loi. Une femme instrumentiste, pourquoi pas : le jeu est la parure de la féminité. Une qui enseigne ? Volontiers, elle prolonge là ses attributs de mère. Mais qu'elle se mêle de créer les choses de l'esprit au lieu d'en jouir seulement, méfiance ! L'on soupçonne aussitôt en elle l'homme manqué, quitte dans le meilleur des cas à lui en faire un mérite. Et la critique d'alors, porteuse des préjugés de son temps, d'asséner à Marie Jaëll ses pavés de l'ours, l'un complimentant l'interprète sur son jeu "mâle et puissant", l'autre louant "les hardiesses et les virilités" de la compositrice. "Très supérieur à ce que l'on est en droit d'attendre d'une femme", résume un troisième. Reconnaissons à ces balourdises un fondement que vérifient la contemplation des photos de l'intéressée et l'énergie qu'y dégagent une robustesse paysanne et un regard de feu.

Marie Jaëll, née Trautmann en 1846 à Steinseltz, en Alsace du Nord, et issue d'une famille d'agriculteurs aisés, connaît l'étrange fulgurance des enfants prodiges, éblouissant un Rossini dès l'âge de neuf ans et n'accordant nulle relâche à sa volonté de perfectionnement. En 1866 elle épouse Alfred Jaëll, pianiste autrichien qui avait, comme elle, brillé enfant dans toute l'Europe. Adulés chacun de leur côté, ils le seront davantage encore en duo, ne manquant pas de programmer dans leurs concerts les compositeurs de leur temps. Liszt et Brahms y figurent en bonne place.

Liszt, elle le rencontra en 1868, et le subjugua. "Un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste", déclare-t-il à son sujet. Et il ne cessa d'être pour elle un soutien dans les doutes qui l'assaillaient à chaque

engagement dans la composition. L'amitié avec Liszt ne cessa jamais, Marie se faisant sa secrétaire en ses dernières années. C'est à elle qu'on doit le parachèvement de la *Troisième Mephisto Waltz*.

Elle avait fait ses premiers essais de composition pour le piano dès 1871, sous l'égide certes de Liszt, comme on le perçoit dans le ruisselant *Feuillet d'album*, mais c'est sous la férule de César Franck, puis surtout de Saint-Saëns, qu'elle avait au préalable appris l'écriture. Elle entretint dès lors avec Saint-Saëns une relation complexe d'élève parfois rebelle à maître fasciné. Ce dernier alla jusqu'à de transparents aveux versifiés en 1887 :

"Femme étrange, pourquoi réveiller une flamme ?
" J'ai trop vécu ; j'ai trop souffert, j'ai trop aimé."

Etrange Marie Jaëll, en effet, d'une complexité déconcertante pour bien de ceux qui l'approchèrent, et pétrie de contradictions qui furent sa richesse et son tourment. On la voit par exemple divisée entre la conscience d'un don qui la place "parmi les élus" de Dieu — une "charge", ajoute-t-elle — et une obsession de son infériorité qui l'assaille depuis l'enfance, la faisant se sentir "toujours au fond d'un puits, tandis que les autres se promenaient au grand soleil". Déchirement qui est sans doute inséparable de "l'idée très haute" qu'elle se fait du devoir de l'artiste et d'une mystique de la beauté à transmettre.

Mais la tension qui nous intéresse davantage en présence de l'anthologie ici proposée résulte d'une autre confrontation, entre une formation germanique sucée avec le lait de l'enfance et un attachement irrésistible à la France, héritage familial non moins viscéral. Ce dernier ressort l'emporte sur les plus ardentes admirations musicales. Celle qui se dit "fanatique de *Parsifal*", dans le même temps évite ostensiblement Wagner, chaque fois qu'elle le croise à Zurich.

Il n'est pas difficile de discerner dans la production de Marie Jaëll les étapes d'une évolution visant à dépasser le germanisme de sa culture première pour devenir, comme elle disait, "française en musique". Ses premières œuvres, remontant à 1871 et écrites pour le piano, portent la marque du second romantisme allemand tout en se démarquant de la littérature de salon pour le clavier, où Alfred Jaëll avait remporté nombre de succès. Elle ne cesse de viser haut, abordant la musique de chambre en 1875 avec un *Quatuor à cordes* et un *Quatuor avec piano*. En 1877, elle affronte l'écriture symphonique dans un premier

Concerto pour piano en ré mineur qui lui vaudra, tout comme le *Second* de 1884, l'admiration enthousiaste de Liszt. La même fin de décennie la voit entreprendre d'imposantes fresques vocales avec orchestre, *Götterlieder, Bärenlieder, Ossiane* et l'opéra *Runéa*, toutes œuvres parvenues sous forme manuscrite.

Les ***Cinq Lieder*** avec accompagnement de piano de 1880, premier ensemble ici présenté, pourraient, dans ce contexte, faire figure de récréation, un répit auquel l'engageait un ami comme Schuré. Mais dans ce que Marie nomme elle-même un "petit recueil", elle parvient à rassembler la gamme d'émotions que lui a prodiguée la fréquentation d'un inépuisable univers : celui où se scelle la rencontre de Schubert, Schumann et Brahms, et que viennent çà et là éclairer des scintillements lisztiens.

La compositrice est l'auteur des textes allemands de ces lieder, tout comme des vastes pièces antérieures. Elle s'y fournit à elle-même quelques lieux communs diversifiés, sans que le contraste des situations amoureuses y réponde au souci d'une réelle progression. La simplicité heureuse de *Dein* donne ainsi la parole à une femme, au contraire des quatre suivants, où le déchirement tumultueux de la séparation (*Der Sturm*), l'allégresse en accord avec la nature (*Die Vöglein*), le crescendo de l'exaltation (*Ewige Liebe*) et la désolation finale (*Die Wang' ist blass*) sont autant d'hommages à une thématique traditionnelle.

Marie Jaëll, dont n'avaient jusqu'alors été imprimées que des pages pour le piano, verra ces *Cinq Lieder* édités, de même que leur adaptation française. Exception rare : le corpus manuscrit déposé à la Bibliothèque universitaire de Strasbourg demeure en sa quasi-totalité inédit, y compris la musique de chambre, la compositrice n'ayant jamais montré un grand souci de publication. C'est le cas de la ***Sonate pour violoncelle et piano*** de 1881 (révisée en 1886), menée à bien dans des conditions éprouvantes, alors que se dégrade la santé d'Alfred Jaëll. Celui-ci mourra l'année suivante, laissant sa femme veuve à trente-cinq ans.

Visiblement inspirée par le violoncelle (auquel elle consacrera un *Concerto* en cette pourtant triste année 1882), Marie en exploite le plus large ambitus, tirant un intense parti de l'aigu de sa tessiture notamment, bien plus que ne l'avait fait Brahms dans sa *Première Sonate* et qu'il n'allait le faire dans la *Seconde*. Et l'on ne trouvera guère l'équivalent de cette amplitude que dans la transcription de la *Sonate pour violoncelle* de Franck. La

volonté de faire chanter l'instrument, d'en exalter la vocalité dans tous ses registres est manifeste, et c'est au piano seul que sont réservés les assauts de virtuosité.

"Votre sonate n'a rien de français", déclara à Marie le violoncelliste David Popper qui la créa. Sans doute en effet décèlera-t-on d'évidentes parentés avec les principales figures du romantisme dont était imprégnée la pianiste compositrice. Le souvenir de Schumann semble polariser l'*Allegro appassionato* initial, cependant que le fantasque scherzo intitulé ici *Presto*, aux volubiles traits pianistiques, peut rappeler Brahms. Les suspensives méditations de l'*Adagio* ne sont pas éloignées de la rêverie lisztienne. Mais c'est plutôt du côté de César Franck qu'on trouverait un cousinage dans le *Vivace molto* final, en même temps qu'une échappée plus française. Quoi qu'il en soit, la *Sonate* n'est pas un album d'influences, et ce qu'on y découvre bien davantage, au-delà des rencontres, c'est l'émancipation d'un lyrisme personnel et d'une pensée musicale toute de clarté et de vigueur, canalisant l'énergie fougueuse de l'inspiration.

Après la mort d'Alfred Jaëll, Marie, sans s'accorder le moindre répit, passe une grande décennie partagée entre les longs séjours à Weimar auprès de Liszt, les concerts et la composition. Comme l'a souligné Alexandre Sorel, elle intègre, dans l'évolution de son écriture pianistique, les prémices de l'impressionnisme musical. Elle s'affirme plus française que jamais dans les ultimes mélodies conçues avant sa longue et studieuse retraite.

Ce qu'elle invente alors, en cette année 1893, sur les vers des ***Orientales*** de Victor Hugo, demeure proprement inclassable. De la poésie visionnaire du recueil qui, en 1829, avait contribué à fonder le romantisme français, elle retient, non l'exotisme et ses conventions, mais un fantastique nocturne chargé de symboles cruels ou angoissants, où rôde un érotisme diffus. Onirisme cauchemardesque des *Tronçons du serpent* cherchant l'impossible réunion de l'amour à jamais arraché, *Rêverie* proche du spleen baudelairien appelant la lumière à travers le brouillard, peur de la féminité de *Nourmahal-la-rousse*, plus redoutable que le bestiaire le plus monstrueux, et variation sur la même anxiété dans *Clair de lune*.

Sur cette thématique accordée à un goût "décadent" ou "fin de siècle", Marie Jaëll traite le vers dans une prosodie novatrice, rejoignant la récitation chantée qui mènera à *Pelléas*, semée de césures, de suspensions et d'accents expressifs et menée dans une souple variation de tempi. Elle use surtout

d'une étonnante liberté tonale, multipliant accidents et modulations. Treize ans après, on se trouve vraiment dans un univers aux antipodes des *Lieder* de 1880. Avec ceux-ci, *Les Orientales*, dont le recueil comporte en tout sept poèmes, sont un des rares cycles de leur auteur à avoir connu les honneurs de l'édition.

Marquées d'une originalité non moindre, les quatre ***Mélodies*** qui suivent n'existent encore qu'à l'état de manuscrits, et l'on ne peut que conjecturer leur date tardive, peu éloignée sans doute de celle des *Orientales*. Une autre facette encore s'y dessine de l'imagination musicale de Marie. Empruntant le cadre des bergeries à l'ancienne, la ligne du chant, rompue en assauts modérés de récitatif dans *L'Orage*, se rend caressante dans *Un baiser*, et suavement pastorale dans *Le Troupeau sans guide*. Loin de donner dans la mièvrerie archaïsante, les déroulements préfigurent, avec une parfaite légèreté de touche dans les caprices tonals, l'esprit de toute une future tradition mélodique française. Quant aux *Hiboux* baudelairiens, si singulièrement suggestifs, ils renouent, sur le mode de la demi-teinte, avec l'inquiétante étrangeté des *Orientales*.

De 1892 à 1894, Marie Jaëll réalise un projet brisant avec toutes les habitudes en donnant en concert l'intégrale des *Sonates* de Beethoven, puis celle de l'œuvre pianistique de Schumann et de Liszt. Après ces récitals en forme de bilans, elle ne se produit plus en public et rompt presque entièrement avec la composition, entendant se consacrer désormais à la transmission de son art d'interprète. Ce qu'on a appelé la méthode Marie Jaëll, quête d'une harmonie entre les données de la conscience et les microphénomènes du toucher, s'élabore alors en maint ouvrage. Plus d'un grand pianiste, de Dinu Lipatti hier à Pascal Amoyel aujourd'hui, a dit sa dette envers l'éclairement de soi procuré par ces recherches unissant foi profonde et rigueur scientifique.

La générosité inlassable de la grande pianiste et de la pédagogue mobilisa jusqu'à sa mort en 1925 cette femme ardente. Le sentiment d'une mission à remplir aura contribué à oblitérer en son esprit le souci de perpétuer son œuvre. Puisse cet enregistrement contribuer à en répandre une part modeste en quantité, mais d'une rayonnante puissance créatrice.

Christian FRUCHART

•

The present disc continues an undertaking whose intention is to bring back from oblivion the unjustly forgotten work of Marie Jaëll. This project was initiated, for this same label, by pianist Alexandre Sorel in 1997. For the specialists, that first anthology of piano pieces immediately compelled recognition as a revelation. A second album, three years later, confirmed the power of this singular talent, transcending the influences of Liszt or Schumann that can certainly be detected therein.

Following Alexandre Sorel, it is necessary to recall that Marie Jaëll was one of the most virtuoso and musicianly pianists of her time, the equal of a Clara Schumann, and, at the same time, a composer of loftiest ambitions and a ground-breaking pedagogue; solely this latter aspect of her prodigious activity has gone down in posterity. The 19th century will have amply dictated its law. A female instrumentalist? Why not — playing is an appreciable attribute of femininity. A woman who teaches? Gladly — she thereby prolongs her attributes as a mother. But let her get involved in creating things of the mind rather than simply enjoying them: beware! She was immediately suspected of being a tomboy, prepared in the best of cases to make a merit of this. And the critics of the period, bearers of the prejudices of their time, gave Marie Jaëll backhanded compliments, one praising the performer for her 'powerful, masculine' playing, another her 'daring and virility'. 'Quite superior to what one normally expects from a woman,' summed up a third. Let us recognise this oafishness as a foundation that is verified by looking at photos of the artist in question and the energy given off by a peasant-like robust-ness and a fiery look in her eye.

Marie Jaëll, née Trautmann, was born in 1846 in Steinseltz, Northern Alsace, coming from a family of gentleman farmers. She experienced the strange, searing intensity of child prodigies, dazzling a Rossini as of the age of nine and never relenting in her striving for perfection. In 1866, she wed Alfred Jaëll, an Austrian pianist who had, like her, shone as a child, performing throughout all of Europe. Whilst each was adulated individually, they would be even more so in duo, and they did not fail to include contemporary composers on their concert programmes, with Liszt and Brahms featuring prominently.

She would meet Liszt in 1868 and she subjugated him. 'A philosopher's brain and an artist's fingers,' he declared about her. And he offered constant support when doubts assailed her with every new

composition. The friendship with Liszt never ended, and Marie became his secretary during his last years. It is to her that we owe the completion and perfecting of the *Mephisto Waltz No.3*.

Her earliest attempts at composing for the piano date from 1871, admittedly under the aegis of Liszt, as can be heard in the trickling *Feuillet d'album*, but she had studied writing beforehand under the direction of César Franck and especially Saint-Saëns. From then on, she carried on with Saint-Saëns a complex relationship of occasionally rebellious student with fascinated master. The latter went so far as transparent avowals, versified in 1887:

'Strange woman, why awaken a flame?
I have lived too much; I have suffered too much, I have loved too much.'

Strange Marie Jaëll, indeed: disconcertingly complex for many who were in contact with her, and filled with contradictions that were both her richness and torment. For example, one sees her torn between the awareness of a gift that placed her 'amongst [God's] chosen', a 'burden,' she added; and an obsession of inferiority that assailed her since childhood, making her feel 'always at the bottom of a pit, whilst others strolled in the sun'. This wrenching was doubtless inseparable from the 'very lofty idea' that she got in her head as the artist's duty and a mystique of beauty to pass on.

But, in the presence of the anthology proposed here, the tension that interests us more results from another confrontation, between the Germanic training she drank with her mother's milk and the irresistible attachment to France, a family heritage no less visceral. This latter motivation won out over the most ardent musical admiration. She who called herself a 'fanatic of *Parsifal*', at the same time ostensibly avoided Wagner every time she ran into him in Zurich.

It is not difficult to discern in Marie Jaëll's output the steps of an evolution aimed at going beyond the Germanism of her initial culture to become, as she said, 'French in music'. Her first works, going back to 1871 and written for the piano, bear the mark of the second German Romanticism whilst differentiating itself from the salon keyboard music in which Alfred Jaëll had enjoyed considerable success. She continually aimed higher, tackling chamber music in 1875 with a *String Quartet* and a *Piano Quartet*. In 1877, she confronted symphonic writing with the *Piano Concerto in D minor*, which, like the *Second* in 1884, earned Liszt's enthusiastic admiration.

The same period witnessed her undertaking imposing vocal frescoes with orchestra: *Götterlieder, Bärenlieder, Ossiane* and the opera *Runéa*, all works that have come down to us in manuscript form.

The ***Five Lieder*** with piano accompaniment (1880), the first set presented here, could, in this context, appear as a bit of recreation, a respite in which a friend like Schuré (*) involved her. But in what Marie herself termed 'a little collection', she succeeded in assembling the range of emotions that was lavished on her by frequenting an inexhaustible universe: that which sealed the encounter with Schubert, Schumann and Brahms, and which is brightened here and there by Lisztian sparkle.

The composer also penned the German texts of these lieder, as she had those of the vast earlier pieces. Here, she furnishes a few diversified commonplaces, without the contrast of amorous situations meeting the concern for a real progression. In the happy simplicity of Dein, a woman is allowed to speak, unlike the following four, where the tumultuous wrenching of separation (*Der Sturm*), happiness in harmony with Nature (*Die Vöglein*), the crescendo of exaltation (*Ewige Liebe*) and final desolation (*Die Wang' ist blass*) are so many tributes to a traditional theme.

Up until then, Marie Jaëll had had only a few piano pieces published, but these *Five Lieder* were published along with their French adaptation. This was a rare exception, as the manuscript collection in the University of Strasbourg Library remains almost totally unpublished, including the chamber music, the composer having never been particularly concerned about publication. This is the case with the ***Sonata for Cello and Piano*** (1881, revised 1886), completed under trying conditions as Alfred Jaëll's health was seriously deteriorating. He would die the following year, leaving his wife a widow at the age of 35.

Visibly inspired by the cello, for which she would also write a *Concerto* in that nonetheless sad year of 1882, Marie exploited the broadest range, taking full advantage of the upper register in particular, much more so than Brahms did in his *Sonata No.1* — or would do in the *Second*. And it would be hard to find its equivalent except in the transcription for cello of Franck's *Violin Sonata*. The desire to make the instrument sing and to exalt its vocal quality through

(*) *Translator's note: Fellow Strasbourg native and writer Edouard Schuré (1841-1929) dealt with musical aesthetics and was an early defender of Wagner.*

all registers is manifest, and all onslaughts of virtuosity are reserved for the piano alone.

'Your sonata has nothing French about it,' cellist David Popper, who gave the first performance, declared to Marie. Indeed, one will doubtless detect relationships with the principal figures of the Romanticism that impregnated the pianist-composer's music. The memory of Schumann seems focussed in the opening *Allegro appassionato*, although the whimsical scherzo, here entitled *Presto*, with voluble piano runs, can recall Brahms, whereas the suspensive meditations of the *Adagio* are not remote from Lisztian reverie. But it is especially a relation to César Franck that will be found in the concluding *Vivace molto*, at the same time as a more French vista. But regardless, the *Sonata* is not an album of influences, and what one discovers much more therein, beyond encounters, is the emancipation of a personal lyricism and musical thinking full of clarity and vigour, channelling the fiery energy of the inspiration.

After Alfred Jaëll's death, Marie, without granting herself the slightest respite, spent more than a decade divided between long stays in Weimar near Liszt, concerts and composition. As Alexandre Sorel stressed, she integrated the beginnings of musical Impressionism into the evolution of her piano writing, and asserted her Frenchness more than ever in the last songs conceived before her long, study retirement.

What she then created, in 1893, to verses from Victor Hugo's ***Les Orientales***, remains literally unclassifiable. From the collection's visionary poetry, which, in 1829, had contributed to founding French Romanticism, she retains not the exoticism and its conventions, but a fantastic nocturne laden with cruel or harrowing symbols, wherein a diffuse eroticism prowls. Nightmarish fantasising in *Les Tronçons du serpent* seeking the impossible reuniting of love forever torn away; *Rêverie* close to Baudelairean spleen calling the light through the fog; fear of the femininity of *Nourmahal-la-rousse*, more fearsome than the most monstrous bestiary, and a variation on the same anxiety in *Clair de lune*.

On this set of themes in tune with 'decadent' or 'fin-de-siècle' taste, Marie Jaëll treated the verse in an innovative prosody, akin to the sung recitation that would lead to *Pelléas*, strewn with caesuras, suspensions and expressive accents and conducted in a supple variation of tempi. Above all, her approach to tonality is astonishingly free,

multiplying accidentals and modulations. Thirteen years later, we find ourselves in a universe poles apart from the 1880 *Lieder*. These *Orientales*, of which the cycle includes seven poems in all, are one of their composer's rare cycles to have been honoured by publication.

Equally original, the four ***Mélodies*** that follow still exist solely in manuscript, and we can only speculate about their late date, doubtless not terribly distant from that of *Les Orientales*. Yet another facet of Marie's musical imagination becomes apparent here. Borrowing the framework from the old-fashioned pastorals, the vocal line, broken in moderate assaults of recitative in *L'Orage*, becomes caressing in *Un baiser*, and suavely pastoral in *Le Troupeau sans guide*. Far from lapsing into archaistic sentimentality, the developments, with perfect lightness of touch in the tonal caprices, prefigure the spirit of a whole French song tradition to come. As for Baudelaire's *Les Hiboux*, so singularly suggestive, they again take up, on the mode of the halftone, with the disturbing strangeness of *Les Orientales*.

From 1892 to 1894, Marie Jaëll carried out a project breaking with all habits by giving the complete Beethoven Sonatas in concert, then the complete piano works of Schumann and Liszt. After these recitals in the form of assessments, she no longer appeared in public and almost entirely broke off with composition, intending to devote herself from then on to passing on her art as a performer. What is called the Marie Jaëll method, the quest for a harmony between the givens of the conscience and the micro-phenomena of touch, was then elaborated in many a book. More than one great pianist, from Dinu Lipatti yesterday to Pascal Amoyel today, has acknowledged his (or her) debt to the self-enlightenment procured by this research combining profound faith and scientific rigour.

The untiring generosity of the great pianist and pedagogue mobilised this ardent woman up until her death in 1925. The sense of a mission to accomplish will have contributed to obliterating in her mind the concern for perpetuating her work. May this recording contribute to spreading a part — however modest in quantity — of her radiant creative power.

Christian FRUCHART
(translated by John Tyler TUTTLE)